CECILIO BARBERAN

El Padre Siguenza como crítico de arte de las pinturas del Monasterio de el Escorial



LA CIUDAD DE DIOS

Vol. CLXXVIII-1964-pags. 86-99

Para enjuiciar al Padre José Sigüenza como crítico de arte de las pinturas y esculturas que atesora el Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial entendemos que es fundamental recordar lo que Menéndez Pelayo escribiera acerca del mismo, aquel juicio que dice: "No diré que las ideas del Padre Sigüenza sobre el arte tengan el alcance ni la trascendencia de sus meditaciones sobre la teodicea o sobre la filosofía de la historia, pero indican algo, todavía menos frecuente que las nociones estéticas en los que no son artistas; es decir, la emoción personal y viva enfrente de las obras de arte, y la facilidad para expresarla".

Pocos juicios más ricos en sugerencias se pudieron escribir para hacer la exégesis de dicho escritor en este aspecto. Juicio que guarda estrecha analogía con aquel otro del insigne polígrafo montañés cuando, al hablar del alto valor de los *Comentarios de la Pintura,* que escribió don Felipe de Guevara, sienta que "la facultad crítica en su esencia no es distinta que la facultad estética, y el juzgar una obra de arte implica cierta virtud de reconstruirla mentalmente".

Entendemos que estas dos citas bien las pudiéramos considerar como ideas columnas que sostienen toda la concepción crítica del citado religioso. De un lado es, pues, nada menos que la emoción personal que experimenta ante la obra de arte; de otro, cuán unida va a esta emoción cuanto en su facultad de crítico existe de valor estético. ¿Se adivina adónde puede llegar en una inteligencia privilegiada la ensam-

bladura de estas dos facultades al enfrentarse con un cuadro o una escultura?

En la trascendencia a que una y otra nos remontan creemos que tiene, no obstante, una mayor importancia la primera de las actitudes en que dicho juicio sitúa al Padre Sigüenza para hablar de arte. Por lo cual estimamos conveniente traer a este punto el fragmento de una de las páginas que escribiera para conocer el vuelo de sus meditaciones: aquella que nos habla de cómo se imanan de divinidad las cosas materiales. Pertenece al discurso diecisiete de su libro *Fundación del Monasterio de El Escorial por Felipe II* (III parte de la *Historia de la Orden de San Gerónimo*, 1.ª ed. 1605), Madrid 1927, en el que trata de la consagración de la iglesia y altares de esta Casa.

"Cosa es recibida—dice—en la Iglesia, y sus teólogos más santos y doctos lo afirman, que estas piedras de los altares e iglesias, u otra cosa material, recibe en sí por la consagración una cierta virtud espiritual, con que se levanta de aquel ser material y terrestre en un género y orden divino, y aunque esto es difícil de entenderse, pues parece que lo que no tiene alma ni vida, como no puede ser capaz de gracia, tampoco puede serlo de alguna virtud espiritual; con todo eso, quien bien entendiese que estas consagraciones no son obras solamente humanas, sino también tienen un realce de divinas, porque el sacerdocio y virtud de Jesucristo está participado en los sacerdotes de su Iglesia, verá que por esta razón las piedras inanimadas se hacen hábiles después de consagradas, para despertar en nosotros una singular devoción y reverencia a las cosas divinas".

Después, para conocer su facilidad para expresar sus juicios sobre el arte y su emoción enfrente a las obras del mismo, nada consideramos más conveniente que dejarnos llevar por su mano para visitar la grandiosa fábrica escurialense a través de los discursos capítulos de su libro antes citado: más concretamente: por nueve de los diecisiete de que consta la segunda parte.

Pocas páginas como éstas nos dan a conocer su cultura sobre arte y cuanta aportación personal puso en la exposición de sus ideas sobre el mismo. ¿Cuáles son las fuentes principales en que bebe para documentarse en conocimientos de crítica de arte, para formarse un criterio propio? Muchas, aunque sólo a dos de ellas, por la naturaleza de este ensayo, nos vamos a referir.

No se nos oculta que a un hombre de sus Humanidades le tendrían que ser conocidos los *Diálogos de la pintura antigua*, del portugués

Francisco de Holanda, obra que es traducida al castellano en 1563 y que bien podemos considerar como la más autorizada, una de las maestras acerca de conocimientos de arte que se escribiera en aquellos tiempos; páginas que tienen la virtud también de reflejar con la mayor amplitud la vida de la sociedad más alta del período más áureo del Renacimiento.

Cuando este libro viera la luz, y aun haciendo hipótesis de que estuviera extendido editorialmente, el Padre Sigüenza tenía diecinueve años; es conjeturable que hasta que pasaran diez más y estuviera bien formado intelectualmente como religioso jerónimo en el monasterio de El Parral, de Segovia, el complejo de Humanidades que hubo de estudiar no pusiera la obra antes citada al alcance de sus manos.

Del provecho que de ella obtuviera nos da idea la amplitud y la universalidad que tienen sus juicios sobre el arte, y, principalmente, del de la antigüedad, al que tan adscrito se ha de mostrar siempre.

Igual cabe suponer acerca de los conocimientos de arquitectura que adquiriera con los *Medidas del Romano,* de Diego de Sagredo, capellán de la reina Doña Juana la Loca, al que su genial intrusismo, pues no era arquitecto, le lleva a escribir esta obra, como consecuencia de su amor a la arquitectura.

Al Padre sigüenza no le tuvo que ser desconocido, por ende, en lo que a arquitectura se refiere, cuánto debe la España de aquel período a Alonso Covarrubias, Diego de Siloé y Juan de Arphe, como lo prueba el rigor con que enjuicia la obra de aquéllos al decir "que no habían acabado estos maestros en aquel tiempo de entender en qué consiste el primor de la buena y perfecta arquitectura".

Copiosísima sería la lista de nombres y juicios que afloran de su pluma para enjuiciar el arte arquitectónico. Nosotros nos vamos a referir sólo, repetimos, a las dos obras antes citadas, por cuanto a pintura y escultura se refiere, para cimentar a modo de primeros sillarejos la cultura del citado religioso acerca del arte. Pues su acervo es tal, que sólo hemos de tomar del mismo una pequeña muestra, aunque magistral, para ver de dar una síntesis del Padre Sigüenza como crítico de arte.

* * *

Crítico de arte de las obras de pintura y escultura que atesora el monumento de San Lorenzo de El Escorial, la ingente obra que él vio construir desde "los cimientos a la cumbre".



Hemos de quitar toda ambición al ensayo que acometemos acerca del mismo, declarando que éste se ha de limitar a glosar sólo algunas de las muchas ideas que destacan en el Padre Sigüenza, el gran complejo que en cuanto a juicios fundamentan el libro que escribiera sobre el citado monasterio.

Estas muestras se han de sustentar en lo que de Menéndez Pelayo citamos: esto es, "en la emoción personal y viva del Padre Sigüenza enfrente de las obras de arte, y en su facilidad para expresarla".

Comienza por hablarnos de las esculturas de Juan Bautista Monegro que hay en las dos fachadas de entrada al Monasterio. La primera es la de la imagen de San Lorenzo, que destaca en una hornacina sobre el cuerpo alto de la gran portada dórica-jónica de dicha fábrica. ¿Cómo ve esta obra el Padre Sigüenza? Con palabras de la mayor claridad nos lo dice: "Para mostrar quién es el patrono de tan ilustre edificio está la figura e imagen de San Lorenzo, de una piedra muy blanca, puesto en pie en su nicho, obra de Juan Bautista Monegro, estatuario natural de Toledo".

Después de la cita de esta imagen nos adentra en el patio de los Reyes. Y al llegar a él oímos atentos el juicio y comentario que hace de las obras de Monegro que se destacan en él. Son las seis estatuas imágenes de los reyes de Judá: Daniel, Salomón, Ezequías, Josías, Josafat y Manasés, obra que labra en 1584.

La gran traza de éstas nos la hace ver el Padre Sigüenza cuando nos dice que "tienen cada una de estas figuras, con el zócalo donde plantan, más de dieciséis pies de alto". "Las cabezas, manos y puntas de los pies son de mármol blanco". Después describe el orden en que están colocadas y la jerarquía que dentro de lo real tiene cada una de aquellas figuras.

"Tiene David—dice—la mano derecha, por ser padre, principio también del Reino, en Santidad sin segundo entre los reyes, el primero que trató de edificar a Dios templo, el que mereció recibir las trazas de las manos mismas del Señor"; "la figura es de excelente vida, ornato y movimiento; se muestra que está hablando con su hijo Salomón, que lo escucha con modestia". "Las dos estatuas inmediatas a éstas son: el santo rey Ezequiel y Josías, el insigne rey de la piedad". Josafat y su abuelo Manasés "tienen los extremos lugares, y escogieron entre los demás, porque el uno y el otro favorecieron mucho la casa del Señor".

El Padre Sigüenza acaba el elogio de estas esculturas diciendo que

Monegro es "excelente artífice, de quien hiciera caso la antigüedad, y aun España, si fuera italiano o venido de Grecia". Como se ve el crítico no puede expresar con mayor claridad la emoción que experimenta al enfrentarse con estas obras.

Pero al llegar a este punto es de destacar la interpretación tan personal, tan autónoma, diríamos, que tiene la grandeza de la obra foránea en la de nuestro escultor, pues uno de los aspectos de más mérito de la misma es ver cómo sintiendo Monegro en español—su "Cristo", de la iglesia de Santa Clara, de Toledo, nos lo prueba—se adapta a la nueva concepción arquitectónica, que con tanta razón pudiéramos calificar de innovadora en aquel tiempo; adaptación que hace entrando en el fondo mismo del espíritu de aquella concepción.



Le faculta para hacerlo el asimilarse las ideas de los modelos de la nueva arquitectura. Y de ahí que si la estatua de San Lorenzo obedece a la estilización monumental que tiene la primera portada de la basílica, en las otras seis que decoran la del patio de los Reyes aparezca Monegro muy apto para interpretar aquéllas con un cierto eclecticismo que le llevan a aludir muy anticipadamente al barroco español.

En pocas ocasiones también, el desconocimiento del lugar del nacimiento de un artista pudo ser el mayor elogio para la obra del mismo. Pues es lo cierto que el Padre Sigüenza, al decir que Juan Bautista Monegro era toledano, e ignorar que nació en Monegro, pueblo de la hermandad de Yuso, en la provincia de Santander, entre los años 1545 a 1550, es tanto como considerarlo uno de los valores excepcionales que se daban cita en Toledo a la sazón; uno de aquellos hombres a los que se deben tantos de los monumentos magistrales que desde el bizantino al barroco tienen asiento en esta capital. Ignorar, pues, el lugar del nacimiento de Monegro es igual a vincularlo a esta ciudad prócer.

¿Encontró la concepción arquitectónica de Juan Bautista de Toledo en la obra de Monegro la del escultor que la completara? Sin duda. Concepción que fue, como por todos es sabido, fielmente secundada por su ayudante Juan de Herrera.

Anotada la obra arquitectónica que decora las fachadas principales del gigantesco paralelogramo rectangular que forma el Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, ahora vamos a entrar en él de la mano del Padre Sigüenza, para conocer algunas de las grandezas que en cuanto a pintura y escultura atesora.

* * *

Nos hallamos en el claustro grande. En él podemos comenzar por admirar, ateniéndonos a cuanto nos dice el Padre Sigüenza en su libro, antes citado, un cuadro grande de Abraham con los tres ángeles. "Representa—dice—la historia de Abraham cuando recibió en su tabernáculo a los tres ángeles, que los adoró como uno". "La mano de esta pintura es de nuestro español Juan Fernández Mudo, de quien haremos mucha memoria, por haber enriquecido con sus obras este convento".

¿Cómo expresa el Padre Sigüenza la impresión que le causa esta pintura? Con la emoción más personal. "Están los tres ángeles vestidos con una misma ropa morada, tan hermosos, tan parecidos, y, por otra parte, tan distintos y diferentes, que fue notable el artificio del maestro en esto".

¡Qué ajeno está este elogio del que según Mayer hiciera la crítica de aquellos días, al decirnos que "este cuadro debía de haber sido de gran interés, pues los críticos coetáneos se irritaron contra los vestidos de los ángeles y contra el hecho de que el artista había puesto barba a sus figuras celestiales".

El Padre Sigüenza no repara en ello. Y digna es de traer a colación esta cita por cuanto la misma revela cuán drástica solía ser alguna de la crítica de arte de aquellos tiempos. Reparo muy personal, del que luego han de tomar ejemplo los que siguen a Palomino y Cea Bermúdez, como podemos ver en muchas de las páginas que escribieron hablando de pintura.



Sigamos, atentos, al religioso. Y ahora es "una imagen de Nuestra Señora, con el mismo Dios en los brazos, una vez dormido; otra, despierto, colgado de sus pechos, y otra, recién nacido. Acullá está San Jerónimo, desnudo, dándose con un guijarro en los pechos, con el vivo sentimiento que muestra parece que saltan las centellas del amor del alma".

Si bien la contextura de este ensayo nos obliga a pasar de largo por muchas de las páginas del Padre Sigüenza, excepcionales, ciertamente, en cuanto crítica de arte, la excepción nos ha de detener ante alguna de las muchas obras magistrales que atesora el Monasterio; también para conocer algún que otro artista foráneo de los que vinieron a él para enriquecerlo con sus manos. Y nada, en verdad, más interesante que cuanto se refiere a la venida de Luqueto, de Italia,

"como a suplir la falta que había hecho con su muerte Juan Fernández, nuestro Mudo; y después la de Federico Zucaro para sustituir al italiano antes citado. Del prestigio de que viene precedido éste nos da idea el Padre Sigüenza cuando dice: "Vino Federico con tanto nombre aderezado al servicio del Rey, por medio de personas tan graves y de tan buen juicio, y las estampas suyas le habían hecho tan famoso, que poco menos le salieron a recibir con palio".

Harto difícil es en el espigueo de obras de pintura que hemos de admirar en nuestra visita por el Monasterio elegir la espiga del oro más puro. ¡Son tantas y de tan altos quilates las que admiramos por doquier!...

* * *

Pero se impone la limitación. Y ésta comienza por ponernos ante los ojos las obras de otros dos escultores que enjoyan el templo. Expuesta por el Padre Sigüenza la dificultad que existe para hacerlo con muchas de ellas por lo desparramadas que están en el mismo, nos dice que "lo principal, que es de bronce dorado a fuego, que está en el altar mayor, y en los entierros de los Reyes, ya vimos que son de Pompeyo Leoni y de su padre". Y al llegar a esta cita hemos de destacar la extrañeza que nos causa lo exenta que está del elogio que merece la obra por parte del Padre Sigüenza, siendo tan principal.

Ser escultor funerario de Carlos V y de Felipe II entendemos que era ser algo en la vida de un artista. Y más cuando esta obra se logra plasmarla con el acierto con que Pompeyo Leoni lo hizo.

Este escultor, que trae en su acervo para crear la suya todo cuanto de grande había creado dicho arte en su Italia natal, sólo es citado por su nombre y apellido por el Padre Sigüenza. Ningún elogio le inspira la majestad que irradia la figura de Carlos V armado y con manto imperial, con las manos en actitud de orar; como asimismo la de Felipe II, en igual actitud de éxtasis de oración, así como la que muestran las egregias figuras de su familia que le rodean.

¿A qué pudo obedecer esta carencia de elogios? ¿Es que al conocimiento del Padre Sigüenza habían llegado noticias del vivir impetuoso y desordenado de dicho artista? ¿Acaso por los recelos que le despertó la acusación que en 1558 padeció Pompeyo Leoni de haber dicho públicamente "ciertas cosas luteranas", por lo que se le condenó por el Santo Oficio a la reclusión durante doce meses en un monasterio, penalidad que debió empezar a cumplir a finales del año 1582?



A continuación elogia el Crucifijo de Benvenuto Cellini, en mármol blanco, que hay detrás del coro. Pero tampoco lo hace con las palabras que merece esta soberana pieza, y más teniendo en cuenta que el cuerpo de Jesús tiene la misma medida que dejó impresa Aquél en la Sábana Santa, que se conserva en Milán.

En cambio, al punto de citar estas dos obras, aflora en las páginas del Padre Sigüenza uno de los mayores complejos: aquel que le hace sentir el que no existan obras de Miguel Angel entre las de este tesoro. "De Miguel Angel Bonarroto, que sin controversia es el primero de este coro, y el Apeles de nuestros siglos, no tenemos cosa de su mano, aunque sí copias de cosas suyas", dice.

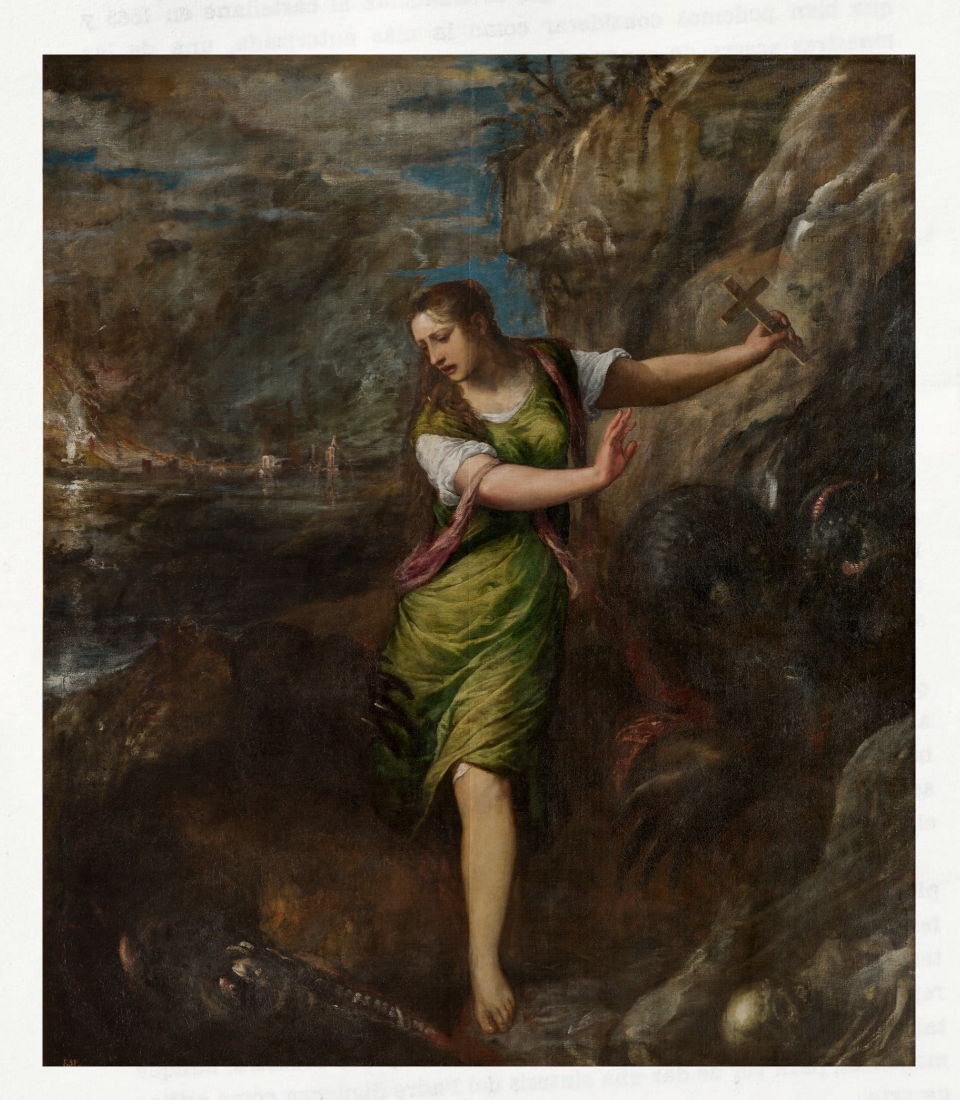
Interesante es, asimismo, como fruto de su cultura, su juicio sobre Miguel Angel y Rafael Sancio Urbino, "de quien podemos decir aquella sentencia o elogio que se dice de Demóstenes y Cicerón, que Miguel quitó a Rafael que no fuese el primero, y éste a aquél que no fuese solo", destaca nuestro escritor jerónimo.

La tercera figura de este triunvirato de hombres estelares de aquel período del arte de Italia es Leonardo de Vinci, del que al enjuiciar dice lo siguiente: "De Leonardo de Vincio, que quiere competir con estos dos y si tuviera paciencia y sólo siguiera la pintura, o los igualara o los venciera, tenemos más que aquella extremada copia de la Cena".

Este juicio nos hace ver cuán conocedor era de los inventos a que se entregaba también dicho pintor, algunos tan audaces como el de su famosa máquina voladora, uno de los primeros antecedentes de la aviación de nuestros días.

A continuación nos enfrenta con otra figura luminar del arte: el Ticiano, del que dice: "He referido mil cosas, que es el que después de estos tres príncipes en el arte, aunque otros lo pongan más adelante". Y el alto juicio que formula sobre él lo escribe con estas palabras: "Dicen algunos, y bien, que si el Bonarroto dibujara su Adán, y Rafael una Eva, y el Ticiano coloreara y pintara Adán, y Antonio de Acarazo la Eva, que tuviéramos lo que se pudiera desear en género de pintura".

¡Qué cálido es el elogio que hace el Padre Sigüenza de la obra de este artista! De la ontología que forman los mismos elegimos uno harto representativo de los valores morales y estéticos que en la del Ticiano concurren: es el que le sugiere el cuadro de una Santa Margarita, "que sale—dice—del dragón reventado por los ijares; valiente figura, aunque algo corrompida una singular parte de ella, por el celo



indiscreto de la honestidad; echáronle una ropa falsa en un desnudo de una pierna, que fue grosera consideración. El rostro de la santa, despavorido y hermoso, y un movimiento extremado; no hay que alabar en el Ticiano el colorido, porque es como el príncipe y único maestro de ello".

Del gran número de obras de este pintor que hay en el Monasterio, después de enumerar las composiciones de muchas de ellas, nos da idea cuando nos dice que "basta decir que está enriquecida esta Casa con muchas y muy hermosas piezas de este hombre; creo que no hay otras tantas en Venecia, donde estuvo y pintó mucho tiempo".

Anotemos a continuación la censura que hace el Padre Sigüenza, en la que incluye a una gran parte de los pintores italianos. "Los pintores de Italia, aun los muy prudentes, no han tenido tanta atención al decoro como a mostrar la valentía del dibujo, y así han hecho muchas cosas de santos que quitan la gana de rezar en ellos". Una vez más asoma en esta crítica una de las muchas meditaciones morales de las que esmaltan dicha obra.

De Sebastián del Piombo destaca un cuadro de "Jesús con la cruz a cuestas" que juzga como obra de un seguidor de Miguel Angel. Y del Veronés, otro de los príncipes de la pintura italiana del Renacimiento, después de destacarlo como seguidor de la manera y camino de Ticiano, dice "hay una Anunciada, excelentísima, gallardamente entendida y obrada". ¡Qué copiosa en citas y personales impresiones son las páginas que dedica a este maestro!

Sigue la relación de artistas y obras que existen en este Monasterio, relación que hace con la brevedad de juicio con que hoy lo haría un crítico de arte al visitar una exposición y cuya impresión llevara a la columna de un periódico diario. "De Bazán, que por otro nombre se llama Jacobo Ponte, que tiene buen lugar entre los valientes maestros—dice—, aunque también de la escuela del Ticiano, hay muchos cuadros excelentes; sería negocio hacer minuta de ellos".

Se suceden después las citas escritas con pulcras palabras de admiración que le inspiran las obras de Francisco Bazán, hijo de aquél; de Jerónimo Muciano, del Parmesano, de Federico Barroi, para detenerse un tanto ante la obra de Luqueto, "gran imitador de la presteza de Polidoro Caldara y del Serrato, para terminar con el elogio que dice que sus "mejores cuadros son los de historia de cuando cortó al Gigante la cabeza, que tiene tan buen colorido, perspectiva y movimientos, que la tendrán por de hombre valiente".





Otra serie de nombres de pintores prestigiosos leemos en estas páginas. Entre ellos destaca el de la pintora Lavinia Fontana. Interesante es la observación que hace el Padre Sigüenza acerca de la pintura de la mujer, cuando nos dice que "las cosas de Lavinia se estimaron en toda Italia, que aunque no tengan la valentía que la de los grandes hombres, por ser de mujer, se sale del curso ordinario, y de aquello que es propio de sus dedos y de sus manos, como dijo Salomón".

Esta sucesión de citas de nombres de artistas famosos y de juicios sobre sus obras nos lleva a una de las páginas más cruciales de la obra del Padre Sigüenza como crítico de arte. Comienza ésta relatándonos lo siguiente: "De un Domenico Greco, que ahora vive y hace cosas excelentes en Toledo, quedó aquí un cuadro de San Mauricio y sus soldados, que hizo para el propio altar de estos santos; no le contentó a Su Majestad (no es mucho), porque contenta a pocos, aunque dicen que es mucho arte, y que su autor sabe mucho". A continuación expone su juicio como crítico de arte propiamente.

"En esto—dice—hay muchas opiniones y gustos; a mí me parece que ésta es la diferencia que hay entre las cosas que están hechas con razón y con arte, y las que no lo tienen; que aquellas contentan a todos, y éstas a algunos, porque el arte no hace más que corresponder con razón y con naturaleza, y está en todas las almas esta impresa, y así con todos cuadra; lo mal hecho, con algún afeite de apariencia, puede engañar al sentido ignorante, y así contentar a los pocos considerados e ignorantes".

¡Qué ajeno estaba el Padre Sigüenza cuando escribiera este juicio de las legiones "de ignorantes" que habían de admirar la obra de este artista! El escritor, al enjuiciarla así, parece tener presente cuanto dijo nuestro Mudo con respecto a cómo debe ser la pintura religiosa; "los santos se han de pintar—aconseja—de manera que no quiten las ganas de rezar en ellos, antes pongan devoción, pues el principal efecto y fin de su pintura ha de ser éste".

De quien tal juicio tiene acerca de cómo debía ser la creación pictórica religiosa, no nos ha de extrañar la velada desestimación con que enjuicia toda la pintura que no es gráficamente realista en este género. La primera que sale mal parada es la de las escuelas flamencas, cuando dice: "Hay en este convento, fuera de toda esta suerte de pintura que hemos dicho, cultivada en Italia, traída y aprendida de los griegos, otra muy ajena de todo lo que sabe a buen dibujo y



Tríptico cerrado, Carro de Heno

arte, aunque se ven en ella cosas admirablemente labradas, detenidas, contrahechas e imitadas del natural".

De la desestimación en que tiene el Padre Sigüenza la mayoría de las obras de las escuelas flamencas y alemanas que hay en El Escorial, se salva un cuadro de San Jerónimo, que destaca en el zaguán de la sacristía: "excelente; parece milagroso; porque yo le oí decir a Jacobo de Trezo, que lo presentó a Su Majestad, lo había pintado un Herrero de Flandes, y fue de lo primero que sacó a la luz".

Esto parece que inclina su admiración, poco más adelante, hacia el arte de los pintores de los Países Bajos y centroeuropeos. Lo testimonia el elogio que comienza por hacer de Alberto Durero, al decir que "hombre de gran ingenio, fue el que dio mucha luz al dibujo de la pintura de todos sus alemanes y flamencos, y desde entonces comenzaron a imponerse tanto, que dejada en gran parte aquella manera antigua, caminan a buen paso a la imitación de los italianos".

Con estas palabras pudiéramos decir que cierra el Padre Sigüenza sus juicios sobre un gran ciclo de la pintura y escultura latina y mediterránea y abre otro en el que exalta uno de tan rico lirismo imaginativo, tan de vanguardia en aquellos tiempos, diríamos, como es el de la pintura de los Países Bajos y centroeuropeos.

* * *

Este nuevo ciclo que va a enjuiciar el Padre Sigüenza se abre con la obra de una figura luminar de la, para él, nueva concepción pictórica: con la de Jerónimo Bosco.

El elogio máximo de este arte lo hace al hablarnos de la del artista antes citado. "Entre las pinturas de estos alemanes y flamencos, que, como digo, son muchas, están repartidas por toda la Casa muchas de un Jerónimo Bosco, de quien quiero hablar un poco más largo, por algunas razones: porque lo merece su grande ingenio; porque comúnmente las llaman los disparates de Jerónimo Bosco gente que repara poco en lo que mira".

"Quiero mostrar ahora que sus pinturas no son dispares, sino unos libros de gran prudencia y artificio, y si disparates son, son los nuestros, no los suyos, y, por decirlo de una vez, es una sátira pintada, de los pecados y desvaríos de los hombres".

¿Qué representa la admiración del Padre Sigüenza hacia la obra de Bosco? Sin duda, la que le inspira ver liquidado en ella un largo







período de arte clásico y cómo éste es sustituido por el de un nuevo humanismo, expuesto con un primor pictórico en el que se conjuga admirablemente la imagen realista anterior con aquellas otras que concibe libérrimamente la fantasía del hombre artista.

La emoción personal del Padre Sigüenza culmina al enfrentarse con el cuadro "El carro de heno", del Bosco. Las palabras con que lo enjuicia diríamos que tienen el alcance y la trascendencia de una de sus más profundas meditaciones. "El pensamiento y el artificio —dice refiriéndose al citado cuadro— de ellos está fundado en aquel lugar de Isaías en que, por mandato de Dios, dice a voces: "Toda la carne es heno, y toda su gloria como flor de campo".

La obra mencionada es un tríptico, cuyo asunto central nos lo describe diciendo que "es un carro de heno cargado, y encima, asentados, los deleites de la carne, la fama u ostentación de su gloria y alteza, figurando en unas mujeres desnudas, tañendo y cantando, y la fama en figura de demonio, allí junto, con sus alas y trompeta, que publica su grandeza y su regalo".

Cuanto hemos copiado nos da idea de cuán grande tuvo que ser su impresión al contemplar esta obra, y la que hubo de sentir, asimismo, ante otra de las composiciones del tríptico, de la que nos dice que "en la primera de estas puertas—se refiere a la parte izquierda de la composición—pinta la Creación del hombre, y cómo lo pone Dios en el Paraíso, y en un lugar ameno, lleno de verdura y deleitable, señor de todos los animales de la tierra y de las aves del cielo, y cómo le manda, para ejercicio de su obediencia y de su fe, que no coma de un árbol; y después cómo le engaña el demonio en figura de serpiente, come y traspasa el precepto de Dios y le destierra de aquel lugar deleitable y de aquella alta dignidad en que estaba creado y puesto".

"En el cuadro grande que luego se sigue—el central del tríptico—está pintado en qué se ocupa el hombre desterrado del Paraíso y puesto en este mundo" y declara "que en buscar una gloria de heno y de paja, o hierba sin fruto, que hoy es y mañana se echa al horno". "Alrededor de este cuadro van todos los estados de los hombres, desde el Papa al Emperador y otros Príncipes hasta los que tienen el estado más bajo y más viles oficios de la tierra, porque toda carne es heno, y todo lo que enderezan los hijos de la carne y de todo usan para alcanzar esta gloria vana y caduca; y todo es dar trazas como subir a la gloria de este carro; unos ponen escaleras; otros, garabatos; otros

trepan, otros saltan y buscan cuantos medios e instrumentos pueden llegar allí arriba".

"El fin y paradero de esto está pintado en la puerta postrera, donde se ve un infierno espantosísimo, con tormentos extraños, monstruosos, espantosos, envueltos todos en oscuridad y fuego eterno".

¿Qué se desprende de cuanto el Padre Sigüenza nos describe de los asuntos que componen este cuadro? Lo dice a continuación. "Y digo verdad, que si se tomara de propósito y algún grande ingenio quisiera declararla, hiciera un muy provechoso libro, porque en ella se ven, como vivos y claros, infinitos lugares de la Escritura de los que tocan a la malicia del hombre, porque cuantas alegrías y metáforas hay en ella para significar esto en los Profetas y Salmos", descripción que termina diciendo: "Quisiera que todo el mundo estuviera tan lleno de los traslados de esta pintura como lo está de la verdad y del original de donde retrató sus disparates Jerónimo Bosco".

¿A qué conclusión nos lleva la crítica del Padre Sigüenza sobre esta pintura? A considerarla una de las más trascendentales meditaciones que un religioso de su cultura pudo hacer. La cimenta cuando continúa diciendo acerca de la misma: "Porque dejando aparte el gran primor, el ingenio y las extrañezas y consideraciones que hay en cada cosa (causa admiración cómo pudo dar en tantas una sola cabeza), se sacara grande fruto ,viéndose allí cada uno tan retratado al vivo en lo de dentro, si no es que no advierte lo que está dentro de sí, y está tan ciego que no conoce las pasiones y vicios que lo tienen tan desfigurado en bestia o en tantas bestias".

¿Qué influencia ejerce este modo de escribir sobre arte del Padre Sigüenza en los que le siguen? Lo podemos ver en varios de los maestros de este género literario. Y principalmente en los que fueron más coetáneos suyos. Por ejemplo, en Cea Bermúdez y con ocasión de hablar de un gran pintor sevillano, contemporáneo del religioso jerónimo y del cual no tenemos noticia alguna en sus páginas: Francisco Pacheco.

¿Cómo enjuicia Cea Bermúdez la obra de éste? Veámoslo en el juicio que escribe sobre el cuadro el "Juicio final", la gran obra de aquel pintor y humanista: "Buscaba en el acto el instante más oportuno en la historia sagrada que se le encargara; sabía unir a la acción principal del héroe las accesorias de las figuras subalternas; la representaba con espíritu y nobleza, y sobre todo movía el corazón del espec-

tador a la imitación de la virtud". Este juicio, como vemos, bien lo podía haber firmado el Padre Sigüenza.

De cómo participan los escritores que le siguen de sus juicios sobre la pintura religiosa, lo podemos ver también en los de otra pluma ilustre, que al escribir sobre la misma parece estar inspirada en lo que aconsejara Juan Fernández Mudo: en la de Fray Juan Interian de Ayala, al que se debe "El pintor cristiano y erudito o tratado de los errores que suelen cometerse frecuentemente en pintar y esculpir las imágenes sagradas", en una de cuyas páginas recomienda que "debemos dar fe a un pintor juicioso, grave y erudito". Y como éstos, ¡cuántos preceptistas más no tuvo nuestro arte siguiendo los que escribiera el Padre Sigüenza!

* * *

Ponemos fin al copioso haz de sugerencias que hacen brotar en nosotros los juicios del Padre Sigüenza al hablar de "El carro de heno" , del Bosco. Fin que trazamos para ver de mejorar la segunda parte del juicio que Menéndez Pelayo emitiera sobre dicho religioso como tal crítico de arte: aquel con el que comienza este ensayo y al cual remitimos.

Ya es altamente elogioso destacar su emoción enfrente a las obras de arte y su facilidad para expresarla. Pero entendemos que estos juicios suyos tienen un alcance superior. ¡Pues qué obras de aquellos maestros de la pintura que enjuicia no nos plantean muchas veces problemas que son hijos de las más altas concepciones del espíritu? ¿Hay exégesis más realistas de muchos misterios divinos que las composiciones de muchos de estos cuadros?

El P. Sigüenza, al hablarnos de ellas, lo hace siempre con palabras iguales a las que emplea en "sus meditaciones sobre la teodicea o sobre la filosofía de la historia. Cuanto de él hemos copiado, ¿qué son si no secuencias de la misma? Lo podemos ver, como en pocas otras páginas, en las que dedica a glosar el cuadro "El carro de heno", del Bosco. No creemos que al enjuiciar una obra de esta naturaleza se pueda alcanzar mayor trascendencia.